

Kay Hoffmann

Zur Fiktionalisierung des Dokumentarischen. Eindrücke von der Fernsehkonferenz INPUT '98 1998

<https://doi.org/10.17192/ep1998.4.3131>

Veröffentlichungsversion / published version
Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Hoffmann, Kay: Zur Fiktionalisierung des Dokumentarischen. Eindrücke von der Fernsehkonferenz INPUT '98. In: *MEDIENwissenschaft: Rezensionen | Reviews*, Jg. 15 (1998), Nr. 4, S. 400–405. DOI: <https://doi.org/10.17192/ep1998.4.3131>.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Deposit-Lizenz (Keine Weiterverbreitung - keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen.

Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use:

This document is made available under a Deposit License (No Redistribution - no modifications). We grant a non-exclusive, non-transferable, individual, and limited right for using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. All copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute, or otherwise use the document in public.

By using this particular document, you accept the conditions of use stated above.

Standpunkte

Kay Hoffmann

Zur Fiktionalisierung des Dokumentarischen Eindrücke von der Fernsehkonferenz INPUT '98

Atemberaubende Kranfahrten über ein Friedhofs-Portal, Zeitlupe und Beschleunigung der Bilder, aufwendige Bildkomposition, dazu bombastische Requiemmusik: Das klingt nach einem aufwendigen Spielfilm. Doch der halbstündige Kurzfilm *Portal to Peace* des dänischen Regisseurs Thomas Stenderup ist im Prinzip ein Dokumentarfilm, und so ordnet ihn sein Regisseur selber ein. Er handelt von einem kubanischen Friedhof in Havanna, auf dem die Toten nach zwei Jahren exhumiert und in kleinere Betonkästen umgebettet werden. Der Platz ist knapp und dies die bürokratische Lösung des Problems. Stenderup hat für seinen Film nicht den journalistischen Ansatz – vielleicht noch mit erhobenem Zeigefinger – gewählt, sondern einen persönlichen, provozierenden, kinematographischen Essay über Leben und Tod gedreht. Geschickt wählt er die Dramaturgie des Spielfilms und schreckt auch vor reinszenierten Erinnerungssequenzen nicht zurück. Damit ist *Portal to Peace*, der immerhin fast 300.000 DM gekostet hat, ein gutes Beispiel für die Vielfalt und Lebendigkeit des heutigen Dokumentarfilms, der sich nicht mehr um die künstlichen Grenzziehungen zwischen *fact* und *fiction* der letzten Jahrzehnte kümmert. Entsprechend gewann er auf Filmfestivals viele Preise. Und: Er steht nicht allein. Immer häufiger wagen Dokumentarfilmer, nicht zuletzt unter dem Druck der Quote und des Konkurrenzkampfes der Sender, neue Formen auszuprobieren und Konzepte frech vom großen Bruder Spielfilm zu übernehmen.

Diese Entwicklung ist im Grunde nicht neu, doch im Moment bricht sie weltweit durch, und es gibt spannende Beispiele dafür, daß ein Dokumentarfilm nicht zwangsläufig mit dem häufig naiven Volkshochschul-Charme daher kommen muß. Dazu lieferte die 21. INPUT-Konferenz, die in diesem Jahr auf Einladung des (ehemaligen) SDR und des Hauses des Dokumentarfilms zum ersten Mal in Deutschland stattfand, viel Anschauungsmaterial. Die „International Public Screening Conference“ wurde 1977 mit Hilfe der Rockefeller-Foundation ins Leben gerufen, um dem medialen Einbahnstraßenverkehr zwischen den USA und Europa etwas entgegenzusetzen. Dies ist zwar nie richtig gelungen, und europäische Produktionen haben es noch immer schwer, im amerikanischen Fernsehen gezeigt zu werden, doch das Ziel hat sich verändert. Der Anspruch ist internationaler geworden, und heute gilt es mehr denn je, entgegen der zunehmenden Kommerzialisierung die Fahne anspruchsvoller Qualität im Fernsehen hochzuhalten. Dies gilt insbesondere auch für Länder in Osteuropa, Lateinamerika, Afrika und Asien, wo sich

ein starkes *Public TV* erst entwickeln muß. Dabei Unterstützung zu leisten, sieht INPUT als wichtige Aufgabe.

Seit 1977 treffen sich auf der INPUT jedes Jahr Redakteure, Regisseure, Produzenten und Journalisten, um sich eine Woche lang ausgewählte Programme des öffentlich-rechtlichen Systems anzusehen und zu diskutieren. Grundbedingung der INPUT dafür ist, daß sich die/der Regisseur/in oder Produzent/in den Fragen der Teilnehmer/innen stellen muß. Dieses Verfahren führt in der Regel zu intensiven Gesprächen nicht nur über die gesehenen Programme, sondern ebenso über das Selbstverständnis und die Situation der *Public Broadcaster* in den einzelnen Ländern. Allerdings darf man sich nichts vormachen: Die hier zusammenkommen sind überzeugte Fernsehmacher mit eher traditionellen Ansichten darüber, was Fernsehen im öffentlichen Interesse sein soll und muß. Der deutsche INPUT-Koordinator Dr. Hans-Geert Falkenberg, ehemaliger Kulturchef des WDR, bewertet zum Beispiel die Programme von ARD und ZDF durchaus kritisch und sieht, bis auf wenige Ausnahmen, die eigentlichen Stärken der öffentlich-rechtlichen Sendeanstalten bei den Dritten, Arte und 3SAT. Der geringe Zuspruch deutscher Fernsehmacher bewies aber auch sehr deutlich, daß die INPUT von vielen nicht wahr- bzw. ernstgenommen wird. Dabei böten viele der ausgezeichneten INPUT-Programme und -Beiträge für die Sender durchaus die Chance, sich am Markt zu profilieren, denn sie beweisen, was im Fernsehen möglich ist und auch weiterhin möglich sein sollte. Doch für einige Fernsehhierarchen sind solche Produktionen vermutlich bereits zu provokativ. Und das will INPUT auch sein.

INPUT '98 in Stuttgart war ein großer Erfolg. Mehr als 1.000 Teilnehmer aus 75 Ländern waren angereist, um sich in die zahlreichen Sessions, Workshops und Diskussionen einzubringen und sich über aktuelle internationale Tendenzen zu informieren. Der überwiegende Teil der in einem akribischen Verfahren ausgewählten 76 Produktionen waren Dokumentarfilme. Hier ließen sich zwei deutliche Tendenzen feststellen. Zum einen der Siegeszug von Kompilationsfilmen und zum anderen die Grenzüberschreitung zwischen Dokumentation und Spielfilm, die unter dem Stichwort „Docu-Fiction“ oder „Docu-Drama“ subsumiert wird¹. Diese Form ist nicht neu; es sei z. B. an Dieter Ertels Zweiteiler *Der Fall Liebknecht – Luxemburg* von 1969 erinnert, in dem er die Ergebnisse langwieriger Recherchen von Schauspielern darstellen ließ und die Spielszenen aus historischem Archivmaterial entwickelt wurden. Oder die Arbeiten von Horst Königstein und Heinrich Breloer, die seit den siebziger Jahren „Doku-Dramen“ für das deutsche Fernsehen inszenieren. Natürlich lief in diesem Jahr Breloers *Todesspiel* auf der INPUT, in dem er sich mit dem „heißen Herbst“ 1977 und der Schleyer- und Landshut-Entführung beschäftigt. Die lebhafteste Diskussion um den Film konzentrierte sich vorwiegend darauf, ob Breloer aufgrund allzu intensiver Aktenrecherchen nicht letztlich die theoretischen Ziele der Terroristen aus dem Blick verloren habe. „Breloer wollte, wie er im Disput sagte, ein für allemal mit den verlogenen Mythen um den heißen Herbst von 1977 aufräumen und die nachfolgenden Generationen davor bewah-

ren'. Ihm ging es um die 'Aufarbeitung des Verdrängten'. Breloer betreibt damit aber auch eine Spielart von Exorzismus unter dem Deckmäntelchen journalistischer Wahrheitsfindung². Horst Königstein, Redakteur für Sonderprojekte im NDR-Fernsehspiel und selber ein langjähriger INPUT-Beteiligter, schrieb kürzlich über die Zusammenarbeit mit Breloer: „Das 'Doku-Drama' unserer Vorstellung war ein unterhaltender Bastard, der nicht aus lauter Gutheit ins Programm rückte, sondern mühevoll gegen die etablierten Väter des Fernseherzählens durchgesetzt werden mußte. 'Unsere' Sendeform war spielerischer und 'oberflächlicher' als das realistische Botschafts-Fernsehen; es war allerdings auch politisch widerspruchsvoller als jener 'sozialdemokratische (Serien-) Realismus', der in den siebziger Jahren bereits die Soap-Operas der Gegenwart vorfütterte.“³

Mußten sich Fernsehmacher wie Königstein oder Breloer seinerzeit mit der neuen Form des Doku-Dramas noch im Fernsehspiel durchsetzen, haben sich inzwischen die Zeiten gewandelt. Gerade die Dokumentarfilme kommen wie Dramen daher. Damit meine ich nicht eingefügte Nachinszenierungen, wenn bei einem wichtigen Ereignis mal wieder die Kamera nicht lief. Nein, inzwischen werden Dokumentarfilme selbst durchinszeniert mit Hilfe von Spannungsbögen und Methoden, die Aufmerksamkeit der Zuschauer/innen zu gewinnen und zu halten. Schaut man sich die Dokumentarfilmgeschichte genauer an, war dies natürlich immer schon so. Auch die dokumentarische Form ist ein künstlerischer Prozeß, und Regisseurinnen und Regisseure sollten eigentlich genau wissen, worauf sie hinaus wollen. Doch inzwischen haben solche Dokumentationen eine neue Qualität gewonnen, sind selbstbewußt geworden und versuchen auch gar nicht erst, die faszinierende Vielfältigkeit ihrer „Inszenierung“ zu verschleiern. Richard Kilborn und John Izod von der University of Sterling, die sich intensiv mit neuen Formen des Dokumentarfilms beschäftigt haben, fassen die Diskussion um „Docu-Fiction“ treffend zusammen: „There is no question that in coming years we will see further experiments in the mixing of factual and dramatic modes and the introduction of new forms of hybridised programming. Debates about the legitimacy and effectiveness of such forms will doubtlessly continue, but in the new digital and deregulated age it seems likely that the emphasis in the debate will shift. The concern will be less with the alleged confusion which can arise in viewer's minds when 'fact' and 'fiction' are merged in these hybrid forms. Rather, it will centre on the consequences of the populist imperative: the need to create factually-based dramatic entertainments where the aim is not so much to raise consciousness as simply to discourage the viewer from switching to another channel“.⁴ Als Beispiele für die Vielfalt der Herangehensweisen hier einige kurze Vorstellungen von Filmen, die während INPUT gezeigt und diskutiert wurden.

Zum Beispiel *Rolling* von Peter Entell (CH 1997, 93 Min.). Im Mittelpunkt steht der Roller-Skater Ivano Gagliardo, der als Arbeitsloser beginnt und durch erste Medienauftritte zum Rollerskatingstar von Lausanne aufgebaut wird. Damit kann er eine Existenz gründen und muß dann doch an den Realitäten des Geschäfts-

lebens scheitern. Peter Entell gestaltet seinen Film ganz im Stil seines Protagonisten: schnell, rasant, nah am Leben mit fetziger Musik. Aus der Nähe zu Ivano wird kein Geheimnis gemacht, und gerade dadurch gelingen ihm starke dokumentarische Momente, die das Lebensgefühl der Jugendlichen vermitteln.

Zum Beispiel *Une fille contre la mafia* des jungen Italieners Marco Amenta (F 1997, 52 Min.). Er erzählt die Geschichte von Rita Atria, der Tochter eines ermordeten Mafiosi. Sie will den Tod ihres Vaters rächen und muß dabei erkennen, daß er selbst zur Costra Nostra gehörte. Sie wird umgebracht, und der Film nimmt ihr Tagebuch zur Grundlage, das mit Interviews, Archiv- und Amateuraufnahmen aufgearbeitet wird. Ein schöner Film, der in erster Linie durch seine Ästhetik und Technik wirkt. Die Stärken von Amentas Film liegen im virtuoseren Verfahren, die Geschichte dieses Mädchens anhand der verschiedenen Ausgangsmedien zu erzählen und diese Erzählung mit einer sehr persönlichen Herangehensweise und Emotionalität zu verbinden. Zu provokativ für Italien – deshalb mußte der Film in Frankreich für *France3* gedreht werden.

Zum Beispiel *Missing: Presumed Alive* des Australiers Terry Carlylon (AUS 1997, 82 Min.). Das amerikanische Justizdepartment schätzt, daß 1996 weltweit 650.000 Kinder entführt wurden – das Resultat von Scheidungen und Familienstreitigkeiten. Dieser australische Dokumentarfilm greift zwei Beispiele heraus und zeigt die Geschichte im Stil von „fly-on-the-wall“ aus der Perspektive der Detektive, die sich darauf spezialisiert haben, entführte Kinder zurückzubringen. Dies macht aus den menschlichen Tragödien einen packenden Thriller mit allen typischen Elementen (z. B. Verfolgungsfahrten, Nachtaufnahmen, Telefonabhören etc.).

Zum Beispiel *Unmade Beds* des Briten Nicholas Barker (UK/F/USA 1997, 88 Min.). Er spielt ganz bewußt mit der Grenzlinie zwischen den Genres. Er wollte einen Film über Singles in New York drehen und hat sie in einem aufwendigen, siebenmonatigen Castingprozeß idealtypisch besetzt (zwei Männer, zwei Frauen; zu fett, zu klein, zu arm, zu alt). Mit den Ausgewählten drehte er lange Interviews auf Video. Aus diesem Material schrieb er ein Drehbuch, an das sich seine Protagonisten halten mußten. Ein Kondensieren von Wirklichkeit. Für Barker ist es ein Dokumentarfilm, der wie ein Spielfilm gedreht wurde. Bei Testvorführungen hielten viele den Film für einen Spielfilm. „Was im Gewand einer Wirklichkeitsabbildung daherkommt, erweist sich als raffinierte Inszenierung, bei der die Regie alle Fäden in der Hand hält. [...] Ist das noch Dokumentarfilm?“⁴⁵

Zum Beispiel *Driving School* der Britin Francesca Joseph (UK 1997, 30 Min.). Dies ist ein Exempel für eine neue Form, die sogenannte „Docu-Soap“, die in Großbritannien sehr erfolgreich ist. Als Serie im wöchentlichen Rhythmus ausgestrahlt, erreicht sie bis zu 12 Mio. Zuschauer. Dieses Subgenre zeigt den Alltag in Form der Seifenoper. Hier sind es Fahrschüler, ebenfalls provokativ gecastet. „Im Mittelpunkt der BBC-Serie steht Maureen, die auch nach vierhundert Fahrstunden die theoretische Fahrprüfung noch immer nicht geschafft hat. Kaum möchte man glauben, daß jene kleine, untersetzte Person aus der englischen Provinz, der die fetti-

gen Haare ins Gesicht fallen, während sie linkisch das Lenkrad unklammert, und die nach dreißig Minuten erneut an den Vorfahrtsregeln scheitern wird, tatsächlich dem wahren Leben entspringt und nicht der Phantasie des Redakteurs.“⁴⁶ Zwar wurde inzwischen eingeräumt, daß einige der Szenen inszeniert wurden, was dem Spaß aber keinen Abbruch tut. Denn *Driving School* ist mit extremen Kamerapositionen ganz auf Komödie inszeniert.

Wohl aufgrund des Erfolgs dieses Formats in Großbritannien wird es nun auch in Deutschland kopiert. Doch an der Umsetzung erkennt man nationale Eigenheiten. Die Kinderklinik-Serie im ZDF zur besten Sendezeit am Mittwochabend warf zwar ethisch-moralische Fragen auf, inwieweit sich eine Kamera in solchen Extremsituationen am Leid der Eltern defektieren darf, die Machart war jedoch extrem konventionell, und die alles erklärende Kommentirstimme erstickte jegliche Spontaneität. Inzwischen soll in verschiedenen Sendern an deutschen Docu-Soaps gearbeitet werden, womit das Licht wiederum auf die Gesetze des globalisierten Marktes fällt: Was bei der BBC erfolgreich war, muß doch auch hier Einschaltquote bringen. Die Beispiele zeigen, wie vielfältig Dokumentarfilme heute gestaltet werden können. Und doch gibt es einige Gemeinsamkeiten:

- Konzentration auf persönliche Schicksale
- oft subjektive Herangehensweise
- Verarbeitung vielfältigen Ausgangsmaterials (alle Filmformate vom 35mm bis zum 8mm-Amateurfilm, alle Videoformate, Archivmaterial, Spielfilmsequenzen, Fotos, Schrifteinblendungen usw.)
- Gestaltung von Film-Dramaturgien, die Spannungsbögen erzeugen
- ironische Kommentierung.

Auf der Basis dieses Befundes, den die INPUT '98 zutage förderte, wird es höchste Zeit, dogmatische Positionen, was denn ein Dokumentarfilm sein darf, zu überdenken. Schließlich ist die Vorstellung vom dokumentarischen Bild als Abbild der Wirklichkeit längst überholt. Es fällt immer schwerer, Unterschiede eindeutig zu definieren, und dies ist durchaus auch eine Chance. Erst vor kurzem hat der Regisseur und Produzent Peter Krieg überspitzt formuliert, was den Dokumentarfilm vom Spielfilm überhaupt noch unterscheidet: Erstens die wacklige Kamera und zweitens, daß die Protagonisten nicht bezahlt werden. Die neuen Gestaltungsformen sind eine Reaktion darauf, daß man den Bildern längst nicht mehr trauen darf. Durch die Digitalisierung ist es möglich, im Compositing diejenigen Bilder zu erzeugen, die man haben will bzw. Bilder nachträglich zu korrigieren. Von daher ist es zu begrüßen, daß viele Filmemacher/innen die Chance des Umbruchs nutzen, innovative Programme zu produzieren. Gerade diese Experimentierphase macht den Dokumentarfilm im Moment zum spannenden Genre.

PS: Selbstverständlich übernimmt nicht nur der Dokumentarfilm Spielfilm-elemente, sondern auch umgekehrt: Lars von Triers *Breaking the Waves* gelang es, ganz bewußt die Ästhetik des „Direct Cinema“ mit wackelnder Kamera und

Unschärfen für einen Spielfilm zu nutzen. Oder auch Remy Belvaux's *Mann beißt Hund* (1993), der sich als Dokumentarfilm gerierte und zu großen Diskussionen führte, wie weit man mit filmischer Gewaltdarstellung gehen darf. Selbst der Kinohit dieses Jahres, *Titanic* von James Cameron, meinte, auf eine dokumentarische Rahmenhandlung von den Tauchfahrten zum Wrack nicht verzichten zu können. Doch auch die Doku-Soap kommt in Hollywood zu Ehren. In *The Truman Show* von Peter Weir, der Anfang November in den Kinos anlief, geht es um einen Mann, der ein ganz normales Leben führt – bis er bemerkt, daß etwas nicht stimmt. Er findet heraus, daß er Teil einer gigantischen Fiktion ist und sein Leben seit seiner Geburt von 500 Kameras als Seifenoper rund um die Uhr aufgenommen wurde. Alle um ihn herum wissen davon bzw. sind bezahlte Schauspieler...

Anmerkungen

- 1 s. a. die Rezension von Derek Pagets *No other way to tell it. Dramadoc/docudrama on television* in dieser Ausgabe.
- 2 Joachim Polzer: Gespielte Realität. In: *CUT*, H. 6+7, 1998, S.17.
- 3 Horst Königstein: Spiel mit Wirklichkeiten. Stichworte zu einigen "doku-dramatischen Formen" im Fernsehen. In: *plot point*, H. 3, 1998, S.1.
- 4 Richard Kilborn, John Izod: *An Introduction to Television Documentary. Confronting Reality*. Manchester University Press. Manchester, New York 1997, S.161; s. a. die Rezension in dieser Ausgabe.
- 5 Reinhard Kleber: Inline-Skater und ungemachte Betten. In: *Filmecho/Filmwoche*, 22/1998, S.22.
- 6 Sandra Kegel: Schmalspurwechsel. In: *FAZ*, 18.5.1998.